



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 1998

Privatheit und Innerlichkeit: Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit

Kiening, Christian

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-92479>

Book Section

Originally published at:

Kiening, Christian (1998). Privatheit und Innerlichkeit: Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit. In: Melville, Gert; von Moos, Peter. Das Öffentliche und Private in der Vormoderne. Wien: Boehlau Verlag GmbH Cie, 527-548.

DAS ÖFFENTLICHE UND PRIVATE IN DER VORMODERNE

herausgegeben von

GERT MELVILLE

und

PETER VON MOOS

– Sonderdruck –
im Buchhandel nicht erhältlich



PRIVATHEIT UND INNERLICHKEIT

FIGUREN DES TODES AN DER SCHWELLE ZUR NEUZEIT

CHRISTIAN KIENING

I.

Die Frage, ob sich in der frühen Neuzeit eine einschneidende Veränderung in den Einstellungen zum Tode vollzog, bleibt in den globalen mentalitätsgeschichtlichen Darstellungen letztendlich in der Schwebelage. Philippe Ariès beobachtete eine zumindest äußerliche Konstanz von Praktiken, Themen und Formen: „das gleiche Genre wie das der *artes moriendi*, die gleichen Totentänze, sogar mehr Totenköpfe und Schienbeine in den Kirchen, dieselbe Erblassungsverpflichtung, derselbe Weihecharakter beim Testament.“¹ Er sah aber auch neue Tendenzen wirksam werden: eine „Abwertung der *hora mortis*“ (S. 382-385), eine Hineinnahme des Todes „ins hinfällige und nichtige Wesen der Dinge selbst“ (S. 424), eine Annäherung von Tod und Erotik, die die in der Romantik gipfelnde Wendung zur 'mort du toi' einleitete (S. 500, 521ff.). Die frühe Neuzeit gewinnt in dieser Perspektive Übergangscharakter zwischen der älteren Epoche des 'gezügten' und der modernen des 'verwilderten' Todes: in ihr erfolgen Modifikationen in der Haltung zum Tod weniger in dezidiertem Neubegründung als unter dem Deckmantel des Beständigen und Geläufigen. Dementsprechend läßt auch Michel Vovelle die Entscheidung, ob die Renaissance als 'tournant' oder als 'périphérie' in einer 'Geschichte des Todes' zu begreifen ist, offen.² Er betont die neue Sensibilität, die sich mit einem verstärkten Augenmerk für den Ruhm der Verstorbenen und einer intensivierten Erfahrung von Diesseitigkeit verband (S. 216-224), stellt aber auch heraus, daß selbst innerhalb der gesellschaftlichen 'Eliten' die Einstellung widersprüchlich und der Umgang mit dem irdischen Tod an die Frage nach dem Seelenheil geknüpft blieb (S. 224).

Richtet man den Blick zunächst einmal nicht auf einen epochalen mentalitätsgeschichtlichen Wandel, sondern auf die Objekte, die in der frühen Neuzeit einer figürlich konzeptionalisierten *meditatio mortis* gewidmet sind, so zeigen sich immerhin signifikante Veränderungen. Seit etwa 1500 beginnen sich neue Typen von Vergänglichkeitsdarstellungen auszubreiten. Es handelt sich vor allem um Bilder und artifizielle 'Gebrauchsgegenstände' ('vanités'),

¹ P. ARIÈS, Geschichte des Todes, frz. 1978, München 1982, S. 381.

² M. VOVELLE, La mort et l'occident, Paris 1983, S. 179-235.

die den Tod zunehmend in die Alltagswelt integrieren.³ Kleine Totenköpfe aus Holz oder Elfenbein erscheinen auf Gürtelschnallen und Handtuchhaltern, auf Spiegelkapseln und Ringen, auf Kämmen und Rosenkränzen.⁴ Echte Schädel gehören zur Standardausstattung des Studierzimmers. Selbst Darstellungen auf Möbeln und Sprüche auf Kamingesimsen gemahnen an die Vergänglichkeit. Das *Memento mori*, laikalisiert, dringt in die Privaträume ein. Wohlhabende Kaufleute hängen sich Gemälde an die Wand, auf denen dem eigenen lebensvollen Portrait der Gegenwart eine zukünftige 'Verfallsansicht' gegenübergestellt ist.⁵ Totenschädel auf Patrizierwappen machen das Bedenken des Todes zur Devise des Lebens und bilden zugleich einen Kontrapunkt zu der mit wachsendem Wohlstand wachsenden Diesseitsbindung.⁶ Auch in den Handschriften und in der Druckgraphik werden Todesfiguren mitten in den Lebensalltag versetzt: sie lauern dem Liebespaar im Schlafgemach auf, bedrohen die Städter beim Picknick auf dem Lande, sitzen auf den Bäumen, unter denen die Landsknechte eine Dirne umwerben.⁷ In den medizinischen und anatomischen Manuale werden die Skelette Figuren der Reflexion, manchmal absorbiert in die Betrachtung eines Totenschädels (Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica*, Basel 1543), manchmal explizit den Betrachter zur religiösen Meditation auffordernd (Hans von Gersdorff, *Spiegel der Wundartznei*, Straßburg 1535).⁸ In Druckinitialen von v. a. Basler Ausgaben beginnen sie, von Holbein entworfen und von Lützelburger in Holz geschnitten, in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts die Schrift zu infil-

³ Vgl. schon E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1908, S. 422; ARIÈS (wie Anm. 1), S. 418-424, und DERS., *Bilder zur Geschichte des Todes*, München/Wien 1984, S. 201-206.

⁴ Vgl. O. BEIGBEDER, *Elfenbein*, Stuttgart o. J., S. 77 (Gürtelschnalle), S. 84f. (Rosenkranz-Perle mit drei Köpfen: Weib, Tod, Christus); Katalog (Metropolitan Museum of Art): *The Secular Spirit. Life and Arts at the End of the Middle Ages*, New York 1975, S. 259 mit Abb. (Endstück eines flämischen oder nordfranzösischen Rosenkranzes: auf der einen Seite Liebespaar, auf der anderen Seite Tod); Katalog: *Schnütgenmuseum Köln* (Große Kunstführer 58), 2. Auflage, München/Zürich 1982, S. 56f. mit Abb. (zwei kleine französische 'Wendeköpfe').

⁵ E. BUCHNER, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1957, pass.; J. WIRTH, *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance* (HEMM 36), Genève 1979, S. 38-43, hier 39: „Le double portrait macabre prend place dans l'appartement privé et non dans le lieu de culte; inséré souvent dans un autel domestique, il correspond à une dévotion intime et à une méditation personnelle“.

⁶ Zu Dürers und Holbeins 'Wappen des Todes': F. BÄCHTIGER, *Vanitas - Schicksalsdeutung in der deutschen Renaissancegraphik*, Zürich 1970, S. 105-122.

⁷ WIRTH (wie Anm. 5), fig. 49, 117, 121, 126 u. ö.; BÄCHTIGER (wie Anm. 6), S. 122-150 (Tod und Landsknecht).

⁸ ARIÈS, *Bilder* (wie Anm. 3), S. 190, Abb. 264; WIRTH (wie Anm. 5), S. 54.

trieren. Auch das Auftauchen emblematischer Todeszeichen in den Exlibris verbindet die *meditatio mortis* mit der individuellen Privatlektüre.

Die neuen Verbreitungsformen und -medien von Todesdarstellungen lösen die älteren nicht einfach ab. Sie öffnen aber Räume, die zu einer Ausdifferenzierung von Wahrnehmungsmodalitäten beitragen. Privat ist der neue Umgang mit dem Tod nicht nur deshalb zu nennen, weil er sich abseits öffentlicher Räume abspielt, damit auch abseits der Orte, an denen das auf die Allgemeinheit gerichtete *Memento mori* seinen Ausdruck fand. Vielmehr auch, weil er auf einer neuen Nähe beruht, auf einer Abstandsverringerung zwischen Objekt und Betrachter, die in der 'intimen' Berührung kulminiert. So wie der Totenkopf auf dem Gürtel erst sichtbar wird, wenn dieser geöffnet ist, so wird das Skelett auf den *Memento-mori*-Klappbildern erst sichtbar, wenn der Rock der nackten Dame (als einer Personifikation der falschen Welt) hochgeklappt ist.⁹ So wie die szenische Drastik von Holbeins Initialen sich erst dem nähergehenden Blick enthüllt, so zeigt sich Manuels kühne Darstellung beidseitigen sexuellen Begehrens zwischen dem Tod und der jungen Frau erst beim Umdrehen des Blattes, das auf seiner Vorderseite den bekannten Bildtypus von David und Betsabe variiert.¹⁰ Jeweils evozieren die Gegenstände oder Bilder nicht jene Universalität des Todes, die beispielsweise in den Totentanz-Wandgemälden anvisiert ist. Im Gegensatz zu diesen lassen sie den Betrachter oder Benutzer nicht teilhaben an einer sozialen Ordnung, deren Gleichheit *sub specie aeternitatis* den Bußappell mit einem Moment der Hoffnung durchsetzte. Sie versuchen ihn vielmehr dort zu treffen, wo der öffentliche Schrecken des Todes seine Wirksamkeit verlor. Sie zeigen den Tod, jenes Abstraktum, das spätmittelalterliches klerikales Denken in der Schwebe zwischen Übergangs- und Entscheidungsmoment hielt, als Aspekt des Lebens selbst und zeigen zugleich das beständige 'Umfangensein' der Lebenden vom Horizont ihrer Sterblichkeit (*media vita in morte sumus*) in einer neuen Form der Unmittelbarkeit, die auf den Überraschungseffekt zielt, der die (immer schon verdrängte) Allgegenwärtigkeit des Vergänglichen schockartig an die Oberfläche des Bewußtseins holt.

Die Etablierung privater Räume, in denen sich die *meditatio mortis* vollzieht, spiegelt sich einerseits in Texten und Bildern: wenn etwa an eine Totenklage, an deren Ende der Klagende selbst tot ist, ein Inventar seines Besitzstandes angefügt wird¹¹ oder die als Kadaver, dann zunehmend als Skelett

⁹ Chr. PIESKE, *Die Memento-mori-Klappbilder*, in: *Philobiblon* 4 (1960), S. 127-143; Chr. KIENING, *Contemptus mundi in Vers und Bild am Ende des Mittelalters*, ZDA 123 (1994), S. 409-457, hier 456f.

¹⁰ WIRTH (wie Anm. 5), S. 88f. und fig. 68/69; ARIÈS, *Bilder* (wie Anm. 3), S. 186.

¹¹ Pierre de Hauteville, *La Complainte de l'amant trespassé de dueil. L'inventaire des biens demourez du décès de l'amant trespassé de dueil* (Le moyen français 18), hg. von R. M. BIDLER, Montréal 1986).

personifizierte Todesfigur seit etwa 1500 immer häufiger in Innenräumen auftritt; wenn das Stundenglas andere Vergänglichkeitszeichen ablöst,¹² Alltäglichkeit und Zeitlichkeit sich einander annähern und der Tod als Grundzug des Lebens, dieses selbst im Sinne stoischer Philosophie als kontinuierliches Sterben begriffen wird. Sie wird andererseits von den Texten und Bildern selbst in ambivalenter Weise befördert. Zwei burgundisch-flandrische Stundenbücher des ausgehenden 15. Jahrhunderts zeigen als Einleitung zum Totenofficium die an dieser Stelle auch ansonsten häufige Szene der Begegnung von drei Lebenden und drei Toten.¹³ Sie versehen sie aber mit einer spezifischen Referentialisierung: die Lebenden, eine adlige Dame und zwei Höflinge, sind reitend dargestellt, wobei die Hauptfigur, der auch in erster Linie die Attacken der Toten gelten, als Maria von Burgund zu identifizieren ist, die 1482 an den Folgen eines Reitunfalls starb. Der ikonographische Typus wird zum historischen Dokument, das aber wiederum privaten Charakter hat. Zumindest für eine der beiden Handschriften darf aufgrund der Allianzwappen Marias Ehemann, Maximilian von Habsburg, als (Mit-)Auftraggeber angenommen werden. Er begegnet hier in künstlerisch visualisierter Form dem Ereignis, das ihn nach Aussage vieler Chronisten in tiefste Verzweiflung stürzte und das nun im Stundenbuch in den *ordo* christlichen Lebens und Sterbens integriert ist.¹⁴ So wie hier die Repräsentation des Todes einen privaten Raum impliziert, in dem sie von einem besonders sensibilisierten Betrachter wahrgenommen wird, so schaffen auch die literarischen Totenklagen, die dem Tod Marias gewidmet sind, Innenräume, in denen das Ereignis in besonderer Gegenwärtigkeit erfahren wird. Während die Chronisten von einem

¹² Vgl. E. PANOFKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, urspr. 1939, New York 1962 u. ö., S. 82f. In den Dramen des 16./17. Jahrhunderts, in denen der Tod auftritt, begegnet die Sanduhr meist in Zusammenhang mit anderen Tötungsinstrumenten, v. a. Wurf-, Stich- und Schußwaffen, deren Vorherrschen gegenüber Ernteinstrumenten M. TITZMANN als scheinbare Verringerung des ontologischen Abstands von Tod und Opfer deutet, die die Möglichkeit eines kommunikativen Kontakts impliziert (Der Tod als Figur im Drama des deutschsprachigen Gebiets des 16. Jahrhunderts. Implikationen und Transformationen, in: K. W. HEMPFER / G. REGN (Hgg.), *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner*, Wiesbaden 1983, S. 352-393, hier S. 358-362).

¹³ Berlin, SMPK - Kupferstichkabinett, MS 78 B 12, f. 220v (Abb. z. B. bei P. VAN USSEL, *De Regeering van Maria van Bourgondië over de Nederlanden* [RTHP III, 15], Löwen 1943, Afb. V); London, British Library, Add. ms. 35313, f. 158v (Abb. bei J. HARTMAN, *Stundenbücher und ihre Besitzer*, engl. 1976, 3. Auflage, Freiburg/Basel/Wien 1989, S. 30).

¹⁴ Vgl. zu Maximilians Trauer und den im folgenden erwähnten Texten Chr. KIENING, *Inszenierte Tode, ritualisierte Texte. Die Totenklagen um Isabella von Bourbon* († 1465) und *Maria von Burgund* († 1482), in: J.-D. MÜLLER (Hg.), 'Aufführung' und 'Schrift' in Mittelalter und Früher Neuzeit (DFG-Symposien. Berichtsb. 17), Stuttgart 1996, S. 455-493.

zwar tragischen, aber idealtypisch öffentlichen Tod berichten,¹⁵ während sie die durch die Stadt ziehenden Bittprozessionen schildern, einen Tod nach dem Muster der *ars bene moriendi* zeigen (im Beisein von geistlichen und weltlichen Würdenträgern, in bußfertiger Haltung, in Regelung des politischen Erbes) und den Superlativ der angeblich von 15000 Menschen begleiteten Grablegung hervorheben, bieten die rhetorisch komplexen Totenklagen andere Perspektiven. Olivier de la Marche führt in einem Streitgespräch zwischen L'oeil und L'âme die emotionale Krise des vom Tod der Herrin betroffenen Dichter-Ichs vor. Jean Molinet läßt zum Abschluß seiner 'Complainte' die Verstorbene noch einmal präsent werden - mit einer körperlosen Stimme, die zwar von allen Beistehenden vernommen, nur von Maximilian aber verstanden wird.

Auch auf zeitgenössischen Holzschnitten, Kupferstichen, Ölgemälden und Reliefs spielt die Spannung zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bzw. Wahrnehmung und Nicht-Wahrnehmung oft eine zentrale Rolle. Bei Nikolaus Mair von Landshut (Kupferstich von 1499; Abb. 1) zeigt sich im Rahmen einer in (imaginären) städtischen Kontext verlegten Liebesgartenszenerie der Tod als höfischer Jüngling fast genau in der Mitte des Bildes, kenntlich nur an Pfeil und Bogen und dem knöchigen Arm, jedoch von keinem der Wächter, Musikanten oder Liebespaare bemerkt. Nicht weit von ihm entfernt befindet sich ein Laute spielender Narr „als lebender Hinweis auf die Torheit der sinnlichen Liebe.“¹⁶ Nur aus der Betrachterperspektive, aus der die untere Spitze des Bogens genau im Nacken des Narren mündet, erweisen sich Tod und Narrheit als zeichenhaft verbunden. Bei Hans Schenk (Bildnis des Danziger Geistlichen Tiedemann Giese, farbig bemaltes Lindenholzrelief, um 1520/30; Abb. 2) scheint der spätere Bischof von Kulm mit der *meditatio mortis* vertraut: er hält einen Totenschädel in der Linken.¹⁷ Doch in seinem Rücken wartet der Tod, die Steinschleuder locker in der (ebenfalls linken) Hand, halbversteckt hinter einem Pfeiler. Auch hier bildet eine imaginäre städtische Kulisse den Hintergrund, mehr noch: den Sinnhorizont. Denn die venezianisch anmutenden Prachtbauten haben Löcher und Risse, durch die Kuppel scheint die Sonne herein, aus den Bruchstellen wachsen Pflanzen; auf einem Altan ist - als Sinnbild des Lebenszyklus - ein nacktes Kind zu sehen, das einen greisen Alten führt. Der Geistliche, dessen mächtige Halbfigur den Vordergrund einnimmt, richtet den Blick zwar auf jene Welt jenseits des Bil-

¹⁵ Zum idealen Typus vgl. H. M. SCHALLER, *Der Kaiser stirbt*, in: A. BORST u. a. (Hgg.), *Tod im Mittelalter* (Konstanzer Bibliothek 20), Konstanz 1993, S. 59-75.

¹⁶ Wien, Albertina, Inv. Nr. 44937; W. MEZGER, *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur* (Konstanzer Bibliothek 15), Konstanz 1991, S. 438f. mit Abb.

¹⁷ Berlin, Jagdschloß Grunewald; Ausstellungskatalog: *Der Mensch um 1500. Werke aus Kirchen und Kammern*, 3. Auflage, Berlin 1977, S. 58-63 mit Abb.

des, der der Betrachter angehört, doch ist er aus dessen Sicht in den Prozeß von Werden und Vergehen vollständig eingeschlossen.

Ein besonderes interessantes Beispiel bietet Jan Swart van Groningen (Öl auf Eichenholz, 33 x 54 cm; 1. Hälfte 16. Jh., Abb. 3).¹⁸ Hier taucht in einer am Waldesrand situierten Szene (in Sichtweite von teilweise wohl auch hier ruinenhaften Gebäuden) eine der aus der italienischen Ikonographie bekannten geflügelten Todesfiguren auf: während sie in der Linken ein Stundenglas hält, bedroht sie mit dem Langpfeil in der Rechten ein junges Mädchen, das zu fliehen versucht, aber eben dabei, rückwärts gewandt, die Erdspalte zu übersehen droht, die sich wenige Schritte vor ihm auftut; ebenfalls auf der Flucht begriffen ist, in deutlich parallelisierter Körperhaltung, ein junger Mann am rechten Bildrand. Drei Personen im Vordergrund, die sich bei Wein und Früchten niedergelassen haben, nehmen offensichtlich weder den Tod noch den jungen Mann wahr: das reich gekleidete Patrizierpaar blickt in fasziniertem Voyeurismus auf das Mädchen; die Dienerin, den Pokal in der Hand, wendet nicht einmal den Kopf. Das Gemälde führt also verschiedene Formen selektiver Wahrnehmung vor, die denkbar machen, daß die geflügelte Todespersonifikation, einer tiefhängenden Wolke nicht unähnlich, nur ein Trugbild des jungen Paares darstellt. Denn das sich anbahnende Unheil wird nicht als ein zeichenhaftes durch den Pfeil des Todes erfolgen, sondern als ein natürliches durch den Sturz in die Spalte, auf die der Pfeil zeigt. Die Todesfigur repräsentiert damit den Einbruch des Diskontinuierlichen in eine homogene Raumordnung, den Umschlagpunkt zwischen verschiedenen Zeichensystemen, vertreten u. a. durch die verschiedenen Attribute: den bildimmanent wirksamen Pfeil und das nicht bildimmanent wirksame Stundenglas. So wird genau an diesem Punkt der Betrachter in das thematische Zentrum der Darstellung hineingezogen. Nur er bemerkt die Gefahr, die das junge Paar wahrnimmt, und zugleich die tatenlose Faszination oder Apathie der Anderen. Und nur er bemerkt die Ambiguität der Todesfigur. Konfrontiert weniger mit dem Allgemeinen der Sterblichkeit als mit dem Besonderen intensiven Lebens, von dem her das Allgemeine sich in größtmöglicher Drastik enthüllt, ist er Fluchtpunkt einer Bewegung, die die 'Naturalisierung' des ikonographischen Typus in eine 'Mentalisierung' des Phänomens des Todes überführt.

Hier wird deutlich, was auch ansonsten die in der gleichen Zeit beobachtbare Annäherung von Tod und Eros anvisiert: sie macht den Betrachter zum Voyeur und versucht eben durch die Weckung einer intellektuellen oder sexuellen Begierde den Tod einem sensibilisierten Bewußtsein erfahrbar zu

machen. Hier geht es nicht mehr einfach um die Erinnerung an das Sterben-Müssen, vielmehr um Möglichkeiten, das Undenkbare zu denken. Dementsprechend sind die Figuren des Todes häufig nicht mehr einfach Zeichen für das (plötzliche) Lebensende, sondern Verkörperungen einer spezifischen ontischen Realität - im Hinblick auf bestimmte menschliche Figuren. Wenn es in der Regel einzelne sind, die den Tod wahrnehmen und vor ihm zurückschrecken, wenn sich in den Texten und Bildern Binnenräume ausgliedern, so zielt dies ebenso, wenn auch in komplexerer Form, auf die private und verinnerlichende Beziehung zwischen dem Leser/Betrachter und dem Tod wie die Vermehrung der 'vanités' in den Räumen der Alltäglichkeit.

Welche Radikalität die Einbeziehung des Betrachters in den Bildraum annehmen kann, sieht man an dem berühmten Gemälde 'Die Gesandten' von Hans Holbein d. J. aus dem Jahre 1533. Das Gemälde, gedacht wohl für Jean de Dinteville (einen der beiden Gesandten) und sein Schloß Polisy (heute: London, National Gallery), zeigt zwischen den Gesandten einen Totenschädel in anamorphotischer Form, der nur in äußerst spitzem Winkel von rechts (womöglich beim Verlassen des Raumes) wahrzunehmen ist, von wo aus der Rest des Gemäldes nurmehr undeutlich sichtbar ist: „'Leben' und 'Tod' sind nicht zugleich erkennbar. Die Aufspaltung der Perspektive bedingt für den Betrachter eine Antithetik zweier Blickpunkte, die sich räumlich und zeitlich gegenseitig ausschließen. Durch die Koppelung mit den Bildern von 'Leben' und 'Tod' wird der Kontrast der Perspektiven zur Allegorie: im sukzessiven Erfassen des Gemäldes, erst von vorn, dann von der Seite, vollzieht der Betrachter bildlich den - ihm bevorstehenden - Schritt vom Leben zum Tod.“¹⁹ Die perspektivische Differenz 'dynamisiert' den Betrachter, zwingt ihn zur Bewegung und lenkt zugleich das Augenmerk aufs Detail, z. B. auf die kleine Toten-Agraffe an Dintevilles Hut und das kleine Silberkruzifix in der linken oberen Bildecke. Sie erst können dem Betrachter, der sich auf das Zeichengefüge des Bildes einläßt, den Gedanken vermitteln, „daß sich seine Selbsterkenntnis wie auch die Erfassung des Todes und die Anschauung Gottes erst im Tode vollende.“²⁰

Auch ein zweites Werk Holbeins beleuchtet die Verflechtungen von Privatheit, Alltäglichkeit und Innerlichkeit: die Todesbilder, erschienen zuerst, mehr als zehn Jahre nach ihrem Entstehen, 1538 bei Gaspar und Melchior

¹⁸ Prag, Nationalgalerie, Inv. Nr. O 7922; Katalog: Breugel and Netherlandish Landscape Painting from the National Gallery Prague, Tokyo 1990, S. 57, 128 mit Abb.; Zuordnung des unsignierten Gemäldes durch M. J. FRIEDLÄNDER, Zu Jan Swart van Groningen, in: Oud Holland 63 (1948), S. 2-9.

¹⁹ K. HOFFMANN, Hans Holbein d. J.: Die 'Gesandten', in: A. LEUTERITZ u. a. (Hgg.), Festschrift für Georg Scheja zum 70. Geburtstag, Sigmaringen 1975, S. 133-150, hier S. 137.

²⁰ Ebd., S. 140.

Trechsel in Lyon. Ich versuche im folgenden, einige Aspekte dieser Verflechtungen anzudeuten.²¹

II.

Der Rahmen, in den die Holzschnitte inseriert sind, scheint auf den ersten Blick verwandt mit demjenigen, der die französischen Druckausgaben der 'Danse macabre' (Paris: Guyot Marchant 1485 u. ö.; GW 7943-7957) einschloß: hier wie dort ist die bildliche Begegnung von Lebenden und Toten verbunden mit Texten, die ebenfalls Vergänglichkeit und Sterblichkeit zum Thema haben. Doch die Parallele täuscht: geändert hat sich nicht nur die thematische Zielrichtung, die in geringerem Maße nun der Todesstunde und den Schrecken der Verdammnis gilt, sondern auch das publizistische Gesamtprofil. Schon die Einleitung zu 'Les simulachres & historiees faces de la mort, avtant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées' zeigt die Differenz. Hier wendet sich, die Bestandteile seines Namens als Devise verwendend, der Lyonnener Literat und Humanist Jean de Vauzelles (un vray Zele) in Briefform an die Äbtissin des Konvents Saint Pierre-Les Nonnais in Lyon, Jeanne de Thouzelles.²² Doch er annonciert ihr keine gedruckte Umsetzung eines Totentanz-Wandgemäldes, vielmehr eine Meditation des Todes, ausgehend von der Radikalität der Holbeinschen Darstellungen, die er wiederum in eine christlich-erasmianische Todeskonzeption integriert.²³ Während er die Wandgemälde in Kirchen - im Hinblick auf die *illiterati* - immerhin als Hinwendung zu nutzbringender religiöser Beschäftigung und Ablenkung von schadenbringenden Vergnügungen anerkennt,²⁴ schreibt er dem

²¹ Ich zitiere nach der Ausgabe: The Dance of Death by Hans Holbein the Younger. A Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of Les simulachres & historiees faces de la mort. With a New Introduction by W. L. GUNDERSHEIMER, New York 1971. Die Seitenzählung (Titelblatt = S. 1) folgt ebenfalls dieser Ausgabe (104 S. = A4-N4). Manche Überlegungen knüpfen an das an anderer Stelle Entwickelte an: Chr. KIENING, Le double décomposé. Rencontres des vivants et des morts à la fin du moyen âge, in: Annales HSS [= E.S.C.] 50 (1995), S. 1157-1190.

²² L. DE VAUZELLES, Notice sur Jean de Vauzelles, prieur de Montrottier, littérateur et poète lyonnais du XVI^e siècle, in: Revue du Lyonnais, 3^{ème} série, 13 (1872), S. 52-73; zum Konvent vgl. A. COVILLE, Une visite de l'abbaye de Saint-Pierre de Lyon en 1503, in: Revue d'histoire de Lyon 11 (1912), S. 241-272.

²³ N. Z. DAVIS, Holbein's Pictures of Death and the Reformation in Lyon, in: StRen 3 (1956), S. 97-130, bes. S. 113-118.

²⁴ 'Simulachres', S. 6: *les images [...] seruent aux illiteres de tresutile, & contemplative literature. Que voulut Dieu, quoy qu'en debatent ces furieux Iconomachiens, que de telles ou semblables images fussent tapissés toutes noz Eglises, mais que noz yeulx ne se delectassent a aultres plus pernicious spectacles* (zu den *illiterati* auch S. 14 und 73). Die Rechtfertigung der Bilder richtet sich natürlich direkt gegen protestantische Ikonoklasten, s. DAVIS (wie Anm. 23), S. 116.

gedruckten Büchlein mit den Todesbildern besondere Wirksamkeit zu: die *deuotes religieuses* des Konvents sollen das *triste, mais salubre present* nicht nur in ihren Zellen und Schlafräumen aufbewahren, sondern es ins *cabinet de leur memoire* aufnehmen (S. 8). Auch hier, im Bereich religiöser Praxis, korrespondiert die Privatheit der Betrachtung und Lektüre mit der Innerlichkeit der Reflexion, konzentriert im leitmotivisch verwendeten Begriff der *contemplation*.

Holbeins Todesbilder selbst, kleinformatig, stehen im Seitenlayout jeweils zwischen lateinischen Bibelziten und deren französischer Reimparaphrase durch Gilles Corrozet (S. 16-56) - eine dreiteilige Anordnung, die sich zeitgenössischen Emblembüchern annähert.²⁵ Sie sind umgeben von weiteren Texten aus der Feder von Vauzelles, die theologische und philosophische Todesparadigmen (S. 9-15: 'Diuerses Tables de mort, non painctes, mais extraictes de l'escripture sainte', S. 85-93: 'Memorables avthoritez, & sentences des Philosophes, & orateurs Payens'), sprachlich-bildliche Vorstellungen des Todes (S. 57-72: 'Figvres de la mort moralement descriptes, & depeinctes'), biblische Exempel guten und schlechten Todes (S. 73-85: 'Les diuerses Mors des bons, et des mauuais') und Fragen des Umgangs mit dem Tod (S. 94-104: 'De la necessite de la Mort') behandeln. Die ganze Ausgabe ist wohlhabend. So wie die eigentlichen Todesbilder in einen heilsgeschichtlichen Rahmen gestellt sind, der von der Schöpfung über Sündenfall und Austreibung aus dem Paradies (hier zum ersten Mal die Todesfigur) zur Mühsal irdischen Menschenlebens führt und schließlich im Jüngsten Gericht seine Abrundung erfährt, so perspektivieren auch die Texte den Tod vor dem Hintergrund der Heilsgeschichte. So wie die Bibelzitate wohl schon von Holbein als Beigabe zu den Bildern vorgesehen waren,²⁶ so bezieht sich Vauzelles wiederum in manchen seiner Texte direkt auf die Bilder und macht die Spannung zwischen bildlicher Vergegenwärtigung und intellektueller Reflexion des Todes zum Leitmotiv der Ausgabe.

²⁵ W. ECKART, Die Darstellung des Skeletts als Todessymbol in der Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts (1), in: P. R. BLUM (Hg.), Studien zur Thematik des Todes im 16. Jahrhundert (Wolfenbütteler Forschungen 22), Wolfenbüttel 1983, S. 21-47; G. MATHIEU-CASTELLANI, Emblèmes de la mort. Le dialogue de l'image et du texte, o. O. 1988, S. 38-46.

²⁶ Dem 'Totentanzalphabet' waren, in der Form, in der es nicht in Einzelbuchstaben, sondern geschlossen als Flugblatt verbreitet war, deutsche Bibelzitate (jeweils unter den einzelnen Buchstaben) beigegeben, wobei mehr als die Hälfte der Zitate in der Ausgabe der 'Simulachres' von 1538 wiederkehren (in zwölf Fällen auch in Übereinstimmung von Thema/Stand und Text); vgl. A. WOLTMANN, Holbein und seine Zeit, 2. Bd., 2. Auflage, Leipzig 1876, S. 199, Nr. 252; K. HOFFMANN, Holbeins 'Todesbilder'. Laienfrömmigkeit im Todesbild der Vor- und Frühreformation, in: K. SCHREINER (Hg.), Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 20), München 1992, S. 263-282, hier bes. S. 267-269 (zum moralisatorisch-reformatorischen Charakter des Flugblatts).

Schon im einleitenden Brief deutet sich an, daß er mit den Holzschnittvorlagen gut vertraut war: er erwähnt das (erst dann in der Ausgabe von 1545 veröffentlichte) Bild eines Fuhrmanns mit umgestürztem Karren, das der Holzschneider (der ebensowenig wie Holbein namentlich genannte Hans Lützelburger) nicht mehr habe vollenden können, und führt damit den Leser in die Entstehungsumstände der Bilder hinein. Er spielt an auf den Tod Lützelburgers (1526) und verbindet ihn mit dem Thema der vorliegenden Ausgabe: der Tod, fürchtend, dank Lützelburgers Kunst so lebendig zu wirken, daß er keinen Schrecken mehr verbreite und der Holzschneider (*painctre*) dadurch selbst unsterblich würde, habe diesem seine Tage so sehr beschleunigt, daß er an manche Holzschnitte nicht mehr letzte Hand anlegen konnte.²⁷ Die Ausgabe wird selbst zum Dokument des Wirkens jener Macht, die sie bildlich vorführt. Sie operiert momenthaft mit der Realität jener Figur(en), die eine Seite zuvor als *simulachres* definiert worden war: als Formen der Ähnlichkeit (*similitude*), die gerade aufgrund der gedanklichen Nähe zwischen Konkretum (toter Körper) und Abstraktum (Tod) besser geeignet seien als jede verbale Rhetorik, die *meditatio mortis* dem menschlichen Bewußtsein eindringlich nahezubringen (*en noz pensees imprimer la memoire de Mort*).²⁸ Das Wort *imprimer* ist in diesem Zusammenhang nicht ohne Signifikanz. Es repräsentiert genau die Schnittstelle zwischen der Materialität und der Intentionalität des 'Simulachres'-Druckes. Es arbeitet mit der impliziten Analogie zwischen dem Druck der Lettern aufs Papier und der Einprägung des Gedruckten ins Gedächtnis. Und es vertritt damit jene Tendenz, der auch die oben diskutierten Zeugnisse verpflichtet sind: mit Texten oder Bildern eine nicht nur moralisch inzitierende, sondern gedanklich suggestive Wirkung auszuüben, die den Leser oder Betrachter zur Reflexion zwingt, die weniger ein punktuell, ästhetisch verbrämtes Schreckensmoment erzeugt als die ge-

²⁷ 'Simulachres', S. 6: *Qui me fait penser, que la Mort craignant que ce excellent painctre ne la paignist tant vifue, qu'elle ne fut plus crainte pour Mort, & que pour cela luy mesme n'en deuint immortel, que a ceste cause elle luy accelera si fort ses iours, qu'il ne peult paracheuer plusieurs aultres figures ià par luy trassées: Mesme celle du charretier froissé, & espaulti soubz son ruyné charriot, Les roes, & Cheuaulx duquel sont là si espouventablement tresbuche, qu'il y à autant d'horreur a veoir leur precipitation, que de grace a contempler la friandise d'une Mort, qui furtiuement succe avec vng chalumau le vin du tonneau effondré.*

²⁸ S. 5: *par les choses, esquelles la Mort a fait irreuocables passaiges, c'est ascauoir par les corps es sepulchres cadauerisez & descharnez sus leurs monumentz, on peult extraire quelques simulachres de Mort (simulachres les dis ie vrayement, pour ce que simulachre vient de simuler, & faindre ce que n'est point.) Et pourtant qu'on n'a peu trouuer chose plus approchant a la similitude de Mort, que la personne morte, on a d'icelle effigie simulachres, & faces de Mort, pour en noz pensees imprimer la memoire de Mort plus au vif, que ne pourroient toutes les rhetoriques descriptions des orateurs.* Zur Stelle auch MATHIEU-CASTELLANI (wie Anm. 25), S. 38.

dankliche Auseinandersetzung mit dem Tod im *cabinet de memoire* befördert.

Dazu dienen nach Vauzelles die Bilder gerade aufgrund der Paradoxie, daß in ihnen die Toten *tresvivement* und die Lebenden *tresmortement* erscheinen. In der Tat sind die skelettierten Todesfiguren bei Holbein/Lützelburger nicht mehr wie in den (älteren und jüngeren) Totentänzen schlichte Pendants oder zeitverschobene Doubles der Lebenden/Sterbenden.²⁹ Sie sind Andere, die keine Erinnerung an das Unausweichliche vorbringen, sondern scheinbar autonom agieren. Sie sind mehr Untote als Tote. Anders als die meisten Todesfiguren des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts tragen sie nicht mehr die Spuren des Grabes an sich, aus dem sie sich, zu klerikaler Ermahnung wiederbelebt, erheben. Sie verkörpern nun weniger die Unvorhersehbarkeit des Lebensendes als die „'Implosion' des Todes in die Lebenswirklichkeit“.³⁰ Holbein kann dabei auf Illustrationen des Gedichts 'Mors de la pomme', auf Darstellungen des Zusammenwirkens von Mors und Accident in Gobins 'Les Loups ravissants' (Paris: für A. Vêrard, um 1505) oder auf Totentanzbordüren in Stundenbüchern (Paris: S. Vostre 1512) zurückgegriffen haben, die bereits die gleiche Richtung einschlugen: „elle [la danse macabre] devient un prétexte à une série de tableaux de genre où la fantaisie de l'artiste peut se donner libre carrière.“³¹ Doch gehen seine Szenen über die Genredarstellung hinaus. Sie enthüllen den Tod unter dem Deckmantel des Vertrauten und suggerieren, daß alles Lebende immer schon Schein oder Hülle des Todes sei. Die Todesfiguren brechen in die Alltagswelt ein, doch nicht so, wie etwa in der 'Grant Danse macabre des hommes et des femmes' (Lyon: M. Husz 1499) die Toten die Druckerei überfallen.³² Sie erscheinen vielmehr, teils männlich, teils weiblich, als Figuren dieser Alltagswelt: als Mundschenk des Königs (Franz I., S. 23), als Dienerin der Kaiserin (S. 25), als Narr, der die Hofgesellschaft erschreckt (S. 26), als Bischof, der den Abt mit sich zieht (S. 29), als Landsknecht, der den Ritter mit seiner Lanze durchbohrt (S. 46), als aufständiger Bauer, der dem Grafen die Rüstung zertrümmert (S. 47), als Musikant, der der Herzogin am Bett ein Liebesständchen bringt (S. 51), und als Treiber, der den Ackermann beim Pflügen unterstützt (S. 53). Die Toten/Tode haben Rollen der Lebenden übernommen und dringen damit ins Innerste des Lebens ein. Sie penetrieren ebenso die Klosterzelle, in der die

²⁹ Vor allem auf die (anatomischen) Charakteristika der Skelettfiguren hebt A. GOETTE, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder, Straßburg 1897, S. 192-276, ab.

³⁰ HOFFMANN (wie Anm. 26), S. 267.

³¹ MÂLE (wie Anm. 3), S. 410-412; zu den 'Loups ravissants' s. den Beitrag von G. LEBER ('Lettre sur l'origine de la Danse Macabre ou Danse des Morts') zu E.-H. LANGLOIS, Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des Morts, Bd. 1, Rouen 1851, S. 57-71.

³² Abb. bei L. FEBVRE / H.-J. MARTIN, L'apparition du livre (L'évolution de l'humanité 30), 2. Ed., Paris 1971, S. 89.

Nonne vor ihrem Privataltar kniet, aber den Blick nicht von ihrem musizierenden Galan lassen kann (S. 39; Abb. 4), wie die Schatzkammer des Wuchers, dem weniger der Tod als dessen räuberische Aktion Entsetzen verursacht (S. 43; Abb. 5). Jeweils sind die Todesfiguren zugleich Figuren der Begierde, die aktiv am Diesseits und seinen Mißständen partizipieren. Doch geht es hier nicht um die Andeutung eines schlechten Todes als Konsequenz irdischer Verfehlungen, sondern um die Konfrontation affektiver Intensität mit ihrer definitiven Grenze - jener Grenze, die in ihrer Undenkbarkeit gerade in Beziehung auf den Affekt schmerzhaft bewußt wird.

Eben an dieser Konfrontation, die auf eine neue Form der 'Liminalität' zielt, enthüllt sich die Verbindung von Privatheit und Innerlichkeit. Und eben an ihr erweist sich die Funktion jener Ambiguität der Figuren, die für Holbeins Bildkonzeption insgesamt zentral ist. Die Skelette agieren mit ihrem Eindringen in die Alltagswelt in einem Inszenierungsrahmen, der ebenso das Rollenspiel wie das Machtspiel einschließt. Sie verfügen einerseits über die Macht des Schocks, wenn sie das Rollenspiel als solches entlarven, wenn sie etwa unter dem Narrengewand sichtbar werden (S. 26), sich den Kaufleuten am Hafen zu erkennen geben (S. 44). Sie verfügen andererseits über die Macht der Aggression, die nun aber nicht nur dem Angriff auf den Körper, sondern auch, subtiler, dem Angriff auf Stand und Besitz gilt. Dabei impliziert die bildimmanente Aktion, die den Tod inmitten des Lebens sichtbar macht, nicht selten eine Parteinahme: gegen Klerus und Obrigkeit, für die Unterdrückten und die Bauern.³³ Die Figuren erhalten dadurch eine doppelte Referenz: auf die Determiniertheit des Lebens durch den Tod im allgemeinen, auf das Spannungsfeld sozialer Konflikte im besonderen. Doch ihre Ambiguität erschöpft sich darin noch nicht. Holbein erzeugt nämlich weder eine vordergründig didaktische Veranschaulichungsfunktion noch eine illusionistische Präsenz der Figuren, er macht vielmehr die Illusion immer wieder als solche kenntlich und die Zeichenhaftigkeit schon durch das auf fast jedem Bild an irgendeiner (wenn auch manchmal verborgenen) Stelle plazierte Stundenglas evident. Auch die bildimmanente Wahrnehmung der Figuren seitens der Lebenden changiert zwischen Nicht-Bemerkten und blankem Entsetzen. Das Auftreten mehrerer Todesfiguren auf einem Bild wiederum operiert mit dem Spannungsfeld zwischen der Konzeptualisierung des Todes in der Personifikation und der Konkretisierung des Verfalls in den Skeletten. Darüber hinaus stehen Szenen, in denen das Skelett auf das allgemeine Gesetz der Sterblichkeit verweist (etwa dem Sternenseher den Totenschädel, das ihm vertraute *Vanitas*-Zeichen, vorhält), neben solchen, in denen der Tod sein Gegenüber gewaltsam attackiert, und solchen, in denen die figürliche Aktion eine Form naturdeterminierten Unglücks bezeichnet: das Skelett, das auf dem

Schiff den Mastbaum abknickt, führt gemeinsam mit Wellen und Wind die Katastrophe herbei (S. 45, Abb. 6). Auch dieser Schiffbruch bezieht sich auf einen 'Zuschauer',³⁴ auf den, der mit der Allegorisierung des Lebens als Schifffahrt vertraut ist und, im Sinne von Erasmus, das Entsetzen der Personen angesichts des drohenden Untergangs als Zeichen für falsches weltliches Streben (beigegebener Text I Tim 6,9: *desideria multa, & et nociua, quae mergunt homines in interitum*) und gefährliche Todesvergessenheit deuten kann.³⁵

Der Tod als Freund und als Feind, als Narr und als Mime, als Sozialkonflikt und als Naturkraft, als Figur und als Zeichen, als Konkretum und als Abstraktum - Holbeins Todesfiguren spielen mit der Polyvalenz und machen eben durch sie die 'Lektüre' der Bilder dem Denken zur Aufgabe. Vauzelles hat dies wohl richtig erkannt, wenn er in seiner Einleitung den experimentellen, mimetischen Charakter der Figuren hervorhebt und als Mittel zur Evozierung der Reflexion definiert. Auf diese Reflexion lenkt denn auch das letzte Bild der Serie ausdrücklich hin (S. 56; Abb. 7). Gezeigt wird hier ein Patrizierpaar, das in seinem Wappen einen (durchaus plastischen) Totenkopf führt. Aus der Helmzier, auf der ein Stundenglas plazierte ist, erheben sich zwei skelettierte Arme, die einen Stein hochhalten. Der Mann, den Blick aus dem Bild heraus gerichtet, deutet mit der Linken auf die Dreiheit von Sanduhr, Armen und Stein, in deren Anblick die Frau versunken ist. Beide stehen auf einem Sockel, aus dem mehrere Steine herausgebrochen sind. Die Komposition hat deutlicher als irgendeine andere innerhalb der 'Simulachres' emblematischen Charakter. Doch auch hier wird die Ambiguität der Todesfigur aufrechterhalten: einerseits ist sie, als Schädel im Wappen, auch bildimmanent zum Zeichen geworden, andererseits behält sie, fragmentiert, mit den sich über Wappen und Helmzier erhebenden Armen einen Aspekt von Figürlichkeit. Der Stein, den die Arme halten, dürfte, in Zusammenhang mit den Lücken im Sockel, den fundamentalen Charakter des Todes repräsentieren.³⁶ Er ist wohl Eckstein (des Fundaments, auf dem menschliches Dasein ruht) und Schlußstein (der Serie der Todesbilder und zugleich des den Tod über-

³⁴ H. BLUMENBERG, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher, Frankfurt a.M. 1979.

³⁵ Im Dialog 'Naufragium' der 'Colloquia familiaria' behandelt Erasmus das Beispiel einer Frau mit Kind, die als einzige bei einem Schiffbruch ruhig blieb. Zur multiplen Signifikanz des Schiffbruchs in der niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts L. O. GOEDDE, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*, University Park and London 1989, dort auch S. 60, fig. 26, ein anonymes venezianisches Kupferstich des ausgehenden 15. Jahrhunderts, auf dem der Tod ebenfalls den Mastbaum umknickt.

³⁶ Eine Anamorphose, die, von der Seite betrachtet, einen Totenschädel zu erkennen gäbe, kann ich in ihm, anders als MATHIEU-CASTELLANI (wie Anm. 25), S. 39, nicht erkennen.

³³ Ausführlich ist dies herausgearbeitet von F. PETERSMANN, Kirchen- und Sozialkritik in den Bildern des Todes von Hans Holbein d. J., Bielefeld 1983, S. 172-274.

windenden christlichen Daseins) in einem.³⁷ Das Patrizierpaar wiederum verweist zurück auf das Urelternpaar im dritten Bild der Serie, dessen Übertretung nach christlicher Doktrin die Sterblichkeit des Menschengeschlechts verursachte: *ADAM fut par EVE deceu/ E contre DIEV magea la pomme,/ Dont tous deux ont la Mort receu,/ Et depuis fut mortel tout homme* (S. 17; Corrozets Paraphrase von Gn 3,17). Das Paar vertritt sowohl die *meditatio mortis* wie deren Vermittlung an den Betrachter. Corrozet hat das in seinem Vierzeiler, über den lateinischen Bibeltext (*Memorare novissima et in aeternum non peccabis*; Eccl 7,36) hinausgehend, noch unterstrichen: *Si tu ueulx uiure sans peché/ Voy ceste imaigne a tous propos,/ Et point ne seras empeesché,/ Quand tu t'en iras a repos* (S. 56).

Der potentiell heilsvermittelnde Charakter der 'Simulachres'-Ausgabe ist hier evident. Sie will durch die Radikalität ihrer bildlichen *histoires* ein eindringliches Bedenken des Todes in Gang bringen, das wiederum selbst als wirksame Vorbereitung auf das Lebensende gelten kann. Unverkennbar ist in diesem Sinne das Bemühen von Vauzelles, Holbeins Bildern, die durch immanente Spannungen und Ambiguitäten zur Reflexion führen, Texte zur Seite zu stellen, die ihrerseits durch Bildlichkeit erkenntnisleitend fungieren. Er nimmt seine Vergleiche vor allem aus dem Bereich der Natur. Der Mensch erscheint biblisch-traditionell in Parallele zu der Pflanze, der vom *agriculteur* (= Gott) eine bestimmte Zeitspanne des Wachsens und Reifens zugedacht ist, die dann aber abgemäht werden muß, um Platz für Neues zu machen (S. 62f.). Ebenfalls (auch ikonographisch) geläufig ist die Deutung der Menschheit als Baum, der Blüten/Früchte hervorbringt, von denen viele durch Witte- rung oder Wurmbefall (= Krankheit, Tod) gehindert werden, das letzte Stadium der Reife (= des Heils) zu erreichen (S. 95f.). Andere Vergleiche greifen weitere alltagsweltliche Situationen auf: Blitz und Donner werden in Entsprechung gesetzt zu Vorbedenken und Eintreten des Todes (S. 64f.), der Kontrast zwischen der Helligkeit des Schnees und der Dunkelheit des Hauses (für den von draußen Kommenden) wird in Analogie zur Diskrepanz zwischen dem blendenden Leben und dem den Unvorbereiteten blind und orientierungslos antreffenden Tod interpretiert (S. 70f.).

³⁷ In diesem Sinne PETERSMANN (wie Anm. 33), S. 128-130 in Weiterführung und Korrektur von BÄCHTIGER (wie Anm. 6), S. 114-122. Vauzelles hat, vom Bild ausgehend, im Text, der auf der gegenüberliegenden Seite beginnt ('Figures de la Mort'), das Motiv eines sowohl als Widerstand wie als Zeichen der Gleichheit fungierenden *pierre angulaire* entwickelt (S. 57): *Car aux cheminans quelque foyz se rencontrent les pierres, & par l'offendicule quelles font aux piedz, souvent sont trebucher les gens. Qui nous figure la Mort, qui ainsi a l'improueu les cheminans tant plus rudement frappe, & prosterne, d'autant qu'elle les trouue plus asseurez, & et non aduisez. Or la pierre angulaire est faite en sorte, que en quelque sorte qu'elle tombe, elle demeure droicte, a cause de son equalité. Aussi la Mort pareillement esgallement tombante, esgalle aussi toutes puissances, richesses, haultainetez, & delices en vng coup les desrompant.*

Breiten Raum beansprucht der Versuch, den Tod als Geburt zu erweisen (S. 10-14).³⁸ Auch hier ist der Gedanke selbst, nämlich der der Intermediarität des Todes zwischen irdisch-zeitlichem und überirdisch-ewigem Leben, christliches Gemeingut. Ungewöhnlich ist aber das Ausgreifen auf die pränatale Phase. Vauzelles stellt den *ventre de mere* in Parallele zum *ventre de naturalité*, das Nähren des noch ungeborenen Kindes durch die Mutter (neun Monate) in Parallele zur lebenslangen Ernährung des Menschen durch die Natur (hundert Jahre) und die manchmal mit Schwierigkeiten verbundene oder mißlingende Geburt in Parallele zu einer vielfach scheiternden zweiten Geburt, nämlich einem nicht zum Seelenheil führenden Tod. Dem ordnen sich weitere Entsprechungen zu: zwischen dem *appareil* der Geburtshilfe und dem *appareil* der Sterbehilfe (*ars bene moriendi*), zwischen der *toille*, die das Neugeborene einhüllt, und dem *corps*, der den Sterbenden einhüllt und der nach dem Tod durch eine neue Hülle zu ersetzen ist, um die nunmehr aus der Gefangenschaft befreite Seele nicht gänzlich nackt vor ihren Schöpfer treten zu lassen - die *bonnes oeuvres* (S. 13).

Formal gesehen ist Vauzelles hier einem Denken in Analogien verpflichtet, das in seiner Zeit auch ansonsten dominierte. Foucault hat es in seinen verschiedenen Schattierungen beschrieben.³⁹ Vauzelles' Analogien jedoch, ob schon aus christlicher Hermeneutik erwachsen, sind nicht ohne Ambiguität. Sie bewegen sich oszillierend im Spannungsfeld theologischer und anthropologischer Begründungsmuster. Die hergestellten Verknüpfungen betreffen unterschiedliche Seinsbereiche und Vorstellungswelten: der Tod erscheint sowohl als Vorgang der Ernte wie als Phänomen des Verfaulens und Vergehens, sowohl als Blitz wie als Dunkelheit und als zweite Geburt. Diese Bilderhäufung wiederholt in der Sprache, was Holbein im Holzschnitt demonstrierte: Leben und Welt sind geprägt durch den Tod. So wie dieser sich im Alltag überall enthüllen kann, so kann das Denken überall Metaphern seiner Präsenz entdecken. Ähnlich wie die Bilder versuchen auch die Texte, die Natürlichkeit des Todes herauszustellen, ohne seine heilsgeschichtliche Funktion auszublenden. Sie halten am Ursündenparadigma als Ursache der menschlichen Sterblichkeit fest, schreiben aber zugleich den Tod ins Prinzip des Lebens selbst ein. Dementsprechend folgt der Ansatz, den Tod als Geburt zu definieren, einer anderen Denkbewegung als derjenige, den Tod als kontinuierlichen mit dem Prozeß des Lebens zu identifizieren (S. 91). Dieser wiederum steht in Spannung zum Gedanken eines (vor allem in der Jugend ausgeprägten) natürlichen Lebenswillens: *les ieunes gens desirent naturellement de viure* (S. 99). Die Betonung der Natürlichkeit des Todes selbst wird stel-

³⁸ Aufgegriffen von Vauzelles in seinem wenig späteren 'Blason de la mort'; Text bei MATHIEU-CASTELLANI (wie Anm. 25), S. 41f.

³⁹ M. FOUCAULT, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, frz. 1966, Frankfurt a.M. 1974 u. ö., S. 46-61.

lenweise unterwandert, wenn als wahrhaft natürlicher Tod der sich in biologischer Finalität vollziehende Alterstod suggeriert wird: *a peine entre cent, en y a il vng qui meure naturellement* (S. 96). Diese Ambiguitäten sind, anders als die der Bilder, kaum bewußt gesetzte. Sie spiegeln das Problem, den Tod im Denkraum christlicher Kultur zu 'naturalisieren', aber auch das, bildlich erfahrbar zu machen, was sich der Erfahrung entzieht. Die ganze Ausgabe ist geprägt von dem Problem zu repräsentieren, was dem Bewußtsein nicht in unmittelbarer Präsenz gegeben ist, was aber als Nicht-Präsenz überhaupt erst einem sich emanzipierenden Bewußtsein erscheinen kann. Vauzelles selbst ist sich der Unselbstverständlichkeit dieses neu aufgebrochenen Fragens bewußt: *Icy dira vng curieux questionnaire: Quelle figure de Mort peult estre par viuant representée? Ou, comment en peuuent deuiser ceulx, qui onques ses inexorables forces n'experimentent?* (S. 5). Seine Lösung, Vergegenwärtigung durch Bildlichkeit, verlangte wohl zuviel von der Reflexion und bot zuwenig an Eindeutigkeit: die späteren Ausgaben von Holbeins Todesbildern, ob reformatorisch oder gegenreformatorisch geprägt, ließen seine Texte beiseite, griffen statt dessen auf beliebte lutherische Trostschriften (Huberinus, Rhegius) sowie auf etablierte Kirchenvätertexte (Cyprian, Chrysostomos) zurück.⁴⁰

III.

Privatheit und Innerlichkeit - sie bilden, wie sich an diesem Punkt zeigt, in der frühen Neuzeit nicht einfach nur eine neue Tendenz im Umgang mit dem Tod. Sie sind einer Bewegung verpflichtet, die das Modell christlicher Todesparadigmatik von innen her veränderte. Wenn Bilder und Texte zunehmend auf private Räume hin orientiert sind, sich verstärkt an individuelle Betrachter oder Leser wenden und diese mehr und mehr mit Bild-Text-Spannungen konfrontieren, die gleichzeitig ästhetisches Interesse wecken und zum genaueren Blick herausfordern - so läßt diese Veränderung von Wahrnehmungsmodalitäten auch das Wahrgenommene nicht unberührt. In den Räumen des Privaten und des Innerlichen vollzieht sich eine Dissoziation von Sterben und Tod: die Bilder und Texte zielen - indem sie in der figürlichen Repräsentation des Todes mehr sichtbar werden lassen als nur die moralische Erinnerung an die Sterblichkeit oder die didaktische Ermahnung zu Reue und Buße - auf eine Wahrnehmung, die weniger dem konkreten Ereignis als dem ungreifbaren Phänomen gilt. Das Abstraktum wird zum Problem, indem es

⁴⁰ DAVIES (wie Anm. 23), S. 118-130; G. FRANZ, Huberinus - Rhegius - Holbein. Bibliographische und druckgeschichtliche Untersuchung der verbreitetsten Trost- und Erbauungsschriften des 16. Jahrhunderts, Nieuwkoop 1973, S. 38-45, 130-144. Bibliographie der Ausgaben bis ins 19. Jahrhundert hinein: H. F. MASSMANN, Literatur der Totentänze, zunächst Artikel in Serapeum (1840-1850), Hildesheim 1961, S. 5-59.

begriffen werden soll. Und eben darin verbirgt sich ein Ungenügen am heilsgeschichtlichen Modell, das als normativer Rahmen selbst nicht in Frage steht, das aber brüchig wird durch die Weite des gedanklich, bildlich und begrifflich Erprobten, das es einschließen soll.

Signifikant hierfür ist der je neue Versuch, in Bild und Text Leben und Tod füreinander durchlässig werden zu lassen, ja miteinander zu identifizieren: so wie Vauzelles ein Dasein in beständiger Erwartung des Endes empfiehlt und das Leben zur kontinuierlichen Vorbereitung auf den Tod macht,⁴¹ so machen die erwähnten Gebrauchsgegenstände den Tod zum allgegenwärtigen Element auch in den Räumen des Privaten. Beides aber zeugt nicht gerade von einer tatsächlichen Alltäglichkeit oder Vertrautheit angesichts des Todes. Vielmehr spricht aus der Anstrengung, ihn zu erfassen, die Fremdheit, die er gewonnen hat oder die als solche bewußt geworden ist. Vauzelles bekennt denn auch, daß die Menschen als Individuen, ungeachtet aller Fremdbeobachtung, nicht wirklich an den eigenen Tod glauben könnten:

en aulcune facon ne croyons que debuons mourir. Comme on le voit par exemple de celluy, qui est en vne nauire, & obuie a vne aultre, qui est nauigante sur mer, & luy semble que la sienne ne se bouge, & que lautre face seullement chemin, combien que toutes deux voient aussi tost l'une que l'autre. Ainsi les hommes en la chair, viuans selon la chair voyent continuellement le descours, & fin de la vie presente vers chascun. Et toutesfois ilz pensent estre immortelz (S. 65).

Er formuliert damit eine Grundmaxime moderner philosophischer Anthropologie.⁴² Und er wählt nicht zufällig, um die Paradoxie menschlichen Todesbewußtseins auf den Punkt zu bringen, die spezifisch frühneuzeitliche Denkfigur der Perspektivität, die wiederum nicht zufällig in die Metaphorik der Schifffahrt gekleidet ist. Die Täuschung der Wahrnehmung, obschon unvermeidlich, kennzeichnet hier die generelle Unsicherheit des einzelnen, sich in den Bewegungsgefügen der Um- und Außenwelt zu orientieren. Die Botschaft ist eindeutig: nur der sich in Selbsterkenntnis Übende vermag auch einen sicheren Punkt in sich selbst zu finden. Doch ist diese Wendung nach

⁴¹ 'Simulachres', S. 101: *L'homme qui est bon, & non feinct Chrestien, doit en telle maniere ordonner son cas, & corriger sa vie chasque matinée, comment sil ne debuait paruenir iusques a la nuit, ou comme sil ne debuait veoir l'autre matinee suyante. [...] tous se doibuent acheuer deuant quilz s'acheuent, finir auant qu'ilz finissent, Mourir deuant qu'ilz meurent, & enterrer auant qu'on les enterre.*

⁴² Vgl. z.B. H. BLUMENBERG, Höhlenausgänge, Frankfurt a.M. 1989, S. 11: „Wir wissen, daß wir sterben müssen, aber wir glauben es nicht, weil wir es nicht denken können.“

innen - ein Innen, dessen Beziehung zu einem Außen beschleunigter Bewegung nur negativ zu denken ist - ebensosehr Lösungsversuch wie Ausdruck des ihr innewohnenden Problems. Der Tod soll eben dort bewältigt werden, wo seine Unvorstellbarkeit am ausgeprägtesten ist. In der Privatheit und Innerlichkeit und in deren Wechselwirkung soll an das Leben assimiliert werden, was diesem zunehmend äußerlich zu werden droht. Man mag dies in eine globalere Säkularisierungsbewegung einordnen. Doch bleibt zu bedenken, daß diese Bewegung zugleich mit einer Internalisierung religiöser Normen einherging. Die oben diskutierten Zeugnisse stehen solchermassen auf der Schwelle zwischen einem aus klerikalem Rahmen gelösten Umgang mit dem Tod und einer diesen Rahmen in die Natur des Bewußtseins selbst projizierenden Reflexion, oder anders gesagt: auf der Schwelle zwischen der Freisetzung der Imagination in Text und Bild und ihrer Kontrolle durch die Text und Bild umschließenden, verinnerlichten Normen.

Das Private zeigt sich somit nicht einfach als Raumgewinn, sondern, kontrapunktisch, auch als Horizontverlust. In ihm scheinen Wahrnehmungsdifferenzierungen möglich, die jedoch nicht einfach neue Welten eröffnen, vielmehr die Bedingungen bekannter Welten in anderen Räumen neu konfigurieren, ohne sie als solche außer Kraft zu setzen. In ihm werden Differenzen denkbar, die wohl das Spektrum des Erfahrbaren erweitern, zugleich aber Risse erzeugen im Verhältnis des Erfahrbaren zu seiner Lebbarkeit. In der Todesvergessenheit, aus der Texte und Bilder aufstören wollen, verbergen sich eine neue Alterität und Alienität des Todes, die aufgefangen werden sollen durch eine 'Internalisierung' und gleichzeitige 'Naturalisierung' christlicher Todesparadigmatik, die sich aber gerade verstärken dadurch, daß die Angst, auf die sie reagieren, nun von den Grenzen des Bewußtseins her immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen ist.⁴³ Bruegel hat in seinem 'Triumph des Todes' (um 1562/63), vor dem konkreten Hintergrund zeitgenössischer Religionskriege, ein komplexes Tableau dieser Angst entworfen, dessen Drastik nicht zuletzt in der Verweigerung christlicher Mechanismen der Aufhebung besteht.⁴⁴

⁴³ Vgl. K. HOFFMANN, Angst und Gewalt als Voraussetzungen des nachantiken Todesbildes, in: H. VON STIETENCROON (Hg.), Angst und Gewalt. Ihre Präsenz und Bewältigung in den Religionen, Düsseldorf 1979, S. 101-110, bes. S. 109: „Die Entstehung des neueren Todesbildes fällt in den Zeitraum, der nach der historischen Verhaltensforschung gekennzeichnet ist durch den zunehmenden gesellschaftlichen Zwang zu individuellem Selbstzwang. Auf der einen Seite steht die Herausbildung von 'Staat' als kollektiver Monopolisierung von Gewalt, auf der anderen Seite die Individualisierung, auch von Todesangst“.

⁴⁴ Genauer ist dies ausgeführt in dem in Anm. 21 genannten Aufsatz, bes. S. 1163-1167.

So wie hier bilden auch in den 'Simulachres' und in zahlreichen anderen Bildern oder Texten der gleichen Zeit Formen der Paradoxie und der Ambiguität - konzentriert in den zwischen Todespersonifikationen, Toten und Doubles oszillierenden Kadavern/Skeletten, die die Lebenden bedrohen oder erschrecken - den gedanklichen Fluchtpunkt. Diese Formen können kaum für einen schichtenübergreifenden Mentalitätswandel eintreten. Doch sind sie geprägt von Uneindeutigkeiten zwischen Signifikanten und Signifikaten, die als Frühformen eines selbst paradoxalen modernen Todesbewußtseins Bedeutung besitzen. Sie scheinen eine Beschreibung in psychologischen Kategorien geradezu herauszufordern. Indem sie aber einer Veränderung Ausdruck geben, ohne diese schon diskursiv zu erfassen, gehören sie mindestens ebenso in eine Geschichte der Unbegrifflichkeit.⁴⁵ In ihnen sind Probleme der Lebenswelt konzentriert, wird das neue Spannungsfeld von Privatheit und Innerlichkeit, in dem sie sich situieren, von seinen Torsionen her sichtbar.

BILDANHANG

Abb. 1 Nikolaus Mair von Landshut, 'Die Todesstunde', Kupferstich, 1499

Abb. 2 Hans Schenk, Bildnis des Tiedemann Giese, Lindenholzrelief, um 1520/30

Abb. 3 Jan Swart van Groningen, 'Triumph des Todes', Öl auf Eichenholz, 1. Hälfte 16. Jh

Abb. 4/5 Hans Holbein, Holzschnitte n° 24 und 28 der 'Simulachres', Lyon: Trechsel 1538, S. 39 (Eiij^r) und 43 (Fij^r)

Abb. 6/7 Hans Holbein, Holzschnitte n° 30 und 41 der 'Simulachres', Lyon: Trechsel 1538, S. 45 (Fij^r) und 56 (Gijij^v)

⁴⁵ Vgl. BLUMENBERG (wie Anm. 34), S. 77-93.



Abb. 1 Nikolaus Mair von Landshut, 'Die Todesstunde', Kuperstich, 1499



Abb. 2 Hans Schenk, Bildnis des Tiedemann Giese, Lindenholzrelief, um 1520/30



Abb. 3 Jan Swart von Groningen, 'Triumph des Todes', Öl auf Eichenholz, 1. Hälfte 16. Jh.

Est via quæ videtur homini iusta; nouissima autem eius deducunt hominem ad mortem.

PROVER. IIII



Telle uoye aux humains est bonne,
Et a l'homme tresiuste semble.
Mais la fin d'elle a l'homme donne,
La Mort, qui tous pecheurs assemble,

Stulte hac nocte repetunt animam tuam, & quæ parasti cuius erunt?

LVCAE XII



Ceste nuit la Mort te prendra,
Et demain seras enchassé.
Mais dy moy, fol, a qui uendra
Le bien que tu as amassé?

F ij

Abb 4/5 Hans Holbein, Holzschnitte n° 24 und 28 der 'Simulachres',
Lyon: Trechsel 1538, S. 39 (Eiiij) und 43 (Fij)

Qui volunt diuites fieri incidunt in laqueum diaboli, & desideria multa, & nociua, quæ mergunt homines in interitum.

I AD TIMO. VI



Pour acquerir des biens mondains
Vous entrez en tentation,
Qui uous met es perilz soubdains,
Et uous maine a perdition.

F iij

Memorare nouissima, & in æternum non peccabis.

ECCLÆ. VII



Si tu ueulx uiure sans peché
Voy ceste imaigne a tous propos,
Et point ne seras empesché,
Quand tu t'en iras a repos.

Abb 6/7 Hans Holbein, Holzschnitte n° 30 und 41 der 'Simulachres',
Lyon: Trechsel 1538, S. 45 (Fiij) und 56 (Giiij)